

Kopecný, Jiří

Ztělesněná hudba a strženost tělem : hudebně neviditelné odhalování

Musicologica Brunensia. 2010, vol. 45, iss. 1-2, pp. [129]-148

ISBN 978-80-210-5303-8

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115274>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JIŘÍ KOPECKÝ, OLOMOUC

ZTĚLESNĚNÁ HUDBA A STRŽENOST TĚLEM

Hudebně neviditelné odhalování

Když se Richard Wagner jako sebevědomý a zralý umělec zamýšlel v sedmdesátých letech 19. století nad termínem Musikdrama, pojmenoval svá díla umělecko-filozofickým opisem „ersichtlich gewordene Thaten der Musik“. Schopenhauerovy myšlenky sice Wagnera dovedly k pokusům vyhmátnout podstatu jevů skrze hudbu, tedy pochopit děj jako scénickou manifestaci hudby, zároveň však mohly zkušenému divadelnímu praktikovi usnadnit vyrovnávání se s rezignujícím poznáním, že jeviště nikdy nebude schopno naplnit odvážné vize, že konkrétní inscenace bude vždy krok za dokonalým provedením.¹ Bez ohledu na to, že herec nemá jinou možnost než ztělesnit svoji představu, dotáhl Wagner do extrému možnosti, které nabízelo hudební divadlo a které zároveň vyhovovaly společensky únosným formám prezentace těla. Voyaerským zálibám poskytl např. pohled na plovoucí dcery Rýna, milující postavy však dokázal zbavit těsného spojení se scénou a otevřel tak volný průchod diváckým fantazijním projekcím – prvním projevem Senty je hlas bez textu (Wagner se patrně poučil na expozicích Belliniho hrdinek), ve 2. jednání Tristana chybí „ein glänzendes Ballfest“ a autor bez rozpaků přiznával, že na tomto místě jde jen o hudbu a že nenabízí „fast gar nichts zu sehen“.² Měšťanská norma 19. století, jež zahalovala tělo do nevyzývavosti a nenucené omšelosti, našla silně rezonující plochu právě v opeře.³

¹ Wagnerův termín je do angličtiny překládán víceslovným termínem „musical event made visible“. Český překlad „zviditelněné skutky hudby“, pokud by respektoval Schopenhauerovo předsunutí hudby před všechny další druhy umění ve smyslu bezprostředně projevované vůle, by mohl v adekvátnějším převedení znít: drama jako „zviditelněná esence hudby“ (viz CARL DAHLHAUS, *Nineteenth-Century Music* /J. Bradford Robinson, překlad/, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, s. 204–206; CARL DAHLHAUS, ed.: *Wagners Ästhetik*, Edition Musica Bayreuth, Bayreuth 1971, s. 75).

² Wagner, ed. (pozn. 1), s. 76.

³ Pokrývka hlavy byla nutnou součástí šatníku, v kterém převládalo pečlivě upravené a lehce obnošené oblečení. Křiklavé a nové róby vzbuzovaly nežádoucí pozornost. Viktoriánská Anglie poskytuje mnoho přepjatých příkladů, které však nejsou tak vzdálené životu na kontinentu; např. koupající se žena byla dovezena v budce tažené koněm do vody a zpátky zas na břeh; pedál klavíru musel být potažen speciálním návlekem, aby se bota hrající slečny nedo-

Hlas bez těla

Tělem hudby na scéně byl hlas, drobná nebo mohutná postava nepřekážela ve ztvárnění role. Zjevné nesrovnalosti pak opera a seriózní kritika opomíjela, zato memoárová literatura a soukromá korespondence, lehčí žánry v čele s operetou a dokonce i divadelní provoz disponující baletním souborem nepřestaly na operní „netělesnost“ reagovat. Fryderyk Chopin např. bavit svého polského přítele následující zprávou z Paříže: „Je tady taky Schröder-Devrientová, ale nedělá takové furory jako v Německu. Paní Malibranová hraje úlohu Othella a ona Desdemonu. Malibranová je malá a Němka obrovská, zdálo se, že Němka uškrtí Othella.“⁴ Zejména němečtí zpěváci vybízeli ke karikování. Karel Burian popsal s odstupem času své umělecké začátky a tělesné nedostatky takto: „Bylo mi tenkrát 22 let, drobňoučký suchánek hladové tváře, kolem prsou 70 cm, v pasu stepilejší, než mnohá lipská slečinka. Spíše studentík, než primo tenore amoroso aneb dokonce eroico. A zpíval jsem na poprvé Turiddu v tenkrát nové a vítězné Cavallerii, bez níž nebylo obehítí. Vedle mě stála Doxatová, s ohromným orgánem, a starý Schelper, jako římský zápasník. Jak jsem si připadal, je těžko vyprávět, taková věc se musí cítit a hlavně – prodělat...“⁵ Bohumil Benoni dokázal na svou „milou kolegyni“ Marii Panznerovou otevřeně prozradit, že vynikala „nemalou dívčí lepostí a kyprostí“ a že při uvedení Čajkovského Evžena Oněgina byla v roli Olgy „opravdu ‚červená a buclatá‘, jako luna kulatá“, to však nebylo ničím ve srovnání s popisem Marie Wiltové (hostující v Národním divadle 1884): „Jen mráz přejížděl

týkala „obnažené nohy“ nástroje. Za tyto informace vděčím MUDr. Elišce Burešové. Fádni zevnějšek evokoval počestnost, zatímco výrazný až provokující vzhled prozrazoval nemorální – milenecký a nemanželský – poměr. Tak se např. ve Snové novele Arthura Schnitzlera z Marianny se suchými vlasy, vrásčítým krkem a zúženými rty stane ve Fridolinových úvahách zcela jiná bytost: „Marianna by jistě vypadala lépe, kdyby byla jeho milenkou. Neměla by tak suché vlasy, rty by měla červenější a plnější!“ (Schnitzler, A.: Snová novela/Traumnovelle /Gabriela Veselá, překlad/, Garamond, Praha 2007, s. 35–37). Jestliže si jedna z neproslulejších primadon 19. století Adelina Patti mohla dovolit před bouřícím publikem být „oslnující nahými rameny a brilianty“, stejně nic nezmohla před nápadně krásnou nevěrnou ženou v pařížských šatech „s hlubokým výstřihem“, jež upoutávala nechtěnou a zostuzující pozornost: „Elle fait sensation. On oublie la Patti pour elle.“ [„Budí senzaci. Lidé pro ni zapominají na Pattiovou.“] (Tolstoj, L. N.: Anna Kareninová /Taťjana Hašková, překlad/, Mladá fronta, Praha 1964, s. 534, 537, 540). Pokud mělo tělo, zejména ženské tělo, zůstat odhalené a čisté, muselo být nedotknutelné, např.: „Před Diem Venuše, krásná jak letní den,/ hovic si na lůžku, šumivě zpěněním,/ nahá a nehmotná, lehce se hřála/v spirále zraků, jež kolem ní plála – [...]“; „Divoké tělo Diany obnažené,/ jež – viděno zďálky jak napříč stínem se žene –/dává růst monstrózním stromům na čelech skal!“ (Hugo, V.: Satyr /Tomáš Vondrovic, překlad/, Lyra Pragensis, Praha 1971, s. 22, 39).

4 Tytovi Woyciechowskému, 12. 12. 1831 (Věra Dolanská, Zdeněk Pilař, ed.: Fryderyk Chopin. Paměti, korespondence, dokumenty, SHV, Praha 1961, s. 159).

5 Burian, K.: Z mých pamětí. III., in: Smetana, 21. 4. 1911, r. 1, č. 14, s. 215–217; zde s. 215. V jedné své veršovance si zase mezinárodně proslavený tenorista posteskl: „Že však známý ‚Tscheche Burian‘, der mit grosser Stimme kleine Mann, světem nosí české umění, kdo to ví a kdo to ocení?“ (Citováno podle Bartoš, J.: Karel Burian, Výbor pro jubilejní oslavy v Rousínově, Rakovník 1934, předmluva).

po zádech a husí kůže naskakovala při obrovitých jejích tonech, aneb při sladkém pianissimu, [...] Kde šlo o zdrcující přímo sílu výrazu, o klassické podání díla, tam všude byla Wiltová největší zpěvačkou své doby; v tom směru nestávalo pro ni nijakých obtíží. Kde šlo však o poesii zjevu, o kouzlo ženy, tam byla ošklivá jako noc žena zjevem nemožná. Poslouchati, až třeba do soudného dne, bych býval chtěl Wiltovou, ale z blízka dívati se na tuto, od neštovic zbrázděnou tvář ženy, podobající se svojí gigantickou do výšky i šířky postavou spíše ženě z lidu za pultem řeznickým, nebo zelinářským, nežli primadoně operní, nebylo věru nijakým požitkem.⁶ Své dojmy Benoni ještě zpřesnil, když „dramatické primadony“ vyňal z operní scény: „Wiltové a Maternové hlasy byly v té době [době intenzivního pěstování Wagnerových a Straussových oper] největšími soprány, žel, že rušil nepěkný zjev obou pěvkyně, hlavně nadměrnost hrudního koše a obrovská na něm ňadra; na koncertním podiu byla tato ňadra pokryta všemožně strakatými řády.“⁷ Na zarážející proměnu wagnerovského zpěváka při pěveckém výkonu upozornila Isadora Duncanová: „Many of the singers of Bayreuth were of enormous stature, but when they opened their mouths their voices issued forth into the world of spirit and beauty where live the eternal gods.“⁸ Duncanová byla do Bayreuthu povolána, aby ve své „little white tunic“ vstoupila „to a galaxy of such distinguished and brilliant personages“ a aby ve shodě s Wagnerovými představami nastudovala bacchanal „with fantastic sensuality and ecstasy“ do Tannhäusera.⁹

O tom, že dobře připravený tanec může zachránit činoherní i operní představení, se několikrát přesvědčil Augustin Berger, který v Národním divadle vedl baletní soubor. Výpravné hry platily za neodolatelnou atrakci a tanečníci tak tvořily přechod mezi cirkusem a kamenným divadlem, mezi statickým živým obrazem a rozpohybovanou scénou, mezi vysokým a nízkým uměním, mezi bel cantem jako korunou „všeho zažitku světského“ a prodejným světem griset.¹⁰ Ředitel

⁶ Benoni, B.: *Moje vzpomínky a dojmy I.*, B. Kočí, Praha 1917, s. 227, 276, 233–234.

⁷ Benoni, B.: *Kapitoly o pěveckém umění*, nákladem vlastním, Praha 1928, s. 50–51.

⁸ Duncan, I.: *My life*, The Camelot Press Ltd., London 1928, s. 163–164.

⁹ Cosima Wagnerová se chtěla vyhnout klasickému „špičkovému“ baletu a využila blízkost Wagnerových myšlenek o antickém dramatu s experimenty I. Duncanové. Antická krása odhaleného těla však působila výstředně a nesetkávala se s širším pochopením (viz také aranžované fotky nahého F. Nietzscheho na „ostrově blaženosti“, Köhler, J.: *Tajemný Zarathustra /Ingeborg Fiala-Fürst, překlad/, Votobia, Olomouc 1995, mezi s. 256–257*). Duncanová např. ve Vídni nedobyla úspěchu na základě porozumění publika řecké tragédii, ale díky straussovského přídavku: „But still the audience shouted: ‘Nein. Mach nicht. Tanze. Tanze die Schöne Blaué Donau. Tanze noch einmal.“ (Duncan (pozn. 8), s.154–155, 147.

¹⁰ Viz Benoni (pozn. 7), s. 49. Divadelní prostředí znamenalo pro bigotní křesťany něco neslušného: „[...] pochopíme, že paní [matka H. Berlioze], která s největší přísností posuzovala i odsuzovala všechno, co se jí zdálo být příliš světským, hrozila se myšlenky, že by dítě její mohlo přijít do bližšího styku s divadlem.“ (Hostinský, O.: *Hektor Berlioz, F. A. Urbánek*, Praha 1885, s. 184), a baletní složka na sebe nabalovala přímo negativní asociace: „[...] učít se baletu se u nás považovalo za něco podřadného.“ (Hájek, L.: *Paměti Augustina Bergra*, Orbis, Praha 1943, s. 128).

F. A. Šubert bojoval proti operetě, jež jako kal znečišťovala Národní divadlo, o baletech však smýšlel jinak: „Divadlo musí dýchat, aby mohlo umělecky žít. A k dechu – k penězům – musí nám pomoci balety.“¹¹

Snahy, které odmítly přistoupit na operní odhmotnění pomocí hlasu a kterým nestačily světelné efekty či skvostná výprava,¹² našly svůj vrchol v tančící zpěvačce, pokud právě nevyvstal problém s nesrozumitelností děje a slova, který Eugène Ionesco personifikoval do přízračného zjevu Plešaté zpěvačky.¹³ Ať už režiséři malovali křídou na jevišti značky¹⁴ nebo sami v převleku určovali přesuny statistiků při představení,¹⁵ pohyb primadony zůstával snovým ideálem.

¹¹ Hájek (pozn. 10), s. 139. Pražské Teatro salone italiano žilo z historických, fantastických, kouzelných pantomim a výpravných baletů (32 tanečnic oproti 12 baletkám v českém divadle Na hradbách) a nevyhýbalo se ani efektním novinkám, jako např. živým mramorovým obrazům: „Bíle natřená těla na černém pozadí skutečně vzbuzovala dojem, že jsou z mramoru. [...] Na pouhý hvizd se změnila ihned celá skupina v jiné seskupení, v jiný obraz.“ (Hájek /pozn. 10/, s. 34). Hry s tanci patřily k běžnému repertoáru, taneční vložky byly zárukou úspěchu. Nově zaranžovaný balet v závěru hry Umrlčí hlava Josefa Jiřího Kolára měl např. odvrátit předpokládané fiasko (1884, viz Hájek /pozn. 10/, s. 126). Schopný baletní mistr mohl upoutat pozornost kritiků k samotnému dílu (tamtéž, s. 309) nebo dokonce zastínit hlavní pěveckou hvězdu: „To je k neuvěření, tanečník, a má větší potlesk než tenorista [Broulík].“ (tamtéž, s. 117). Do Mozartova Tita byl např. vložen tanec z Idomenea (tamtéž, s. 183) a řada skladatelů spoléhala na mocný účinek baletních výstupů ve svých operách, které před nástupem reformy Meiningenským a režiséra J. Šmahy byly odkázány na chabý herecký výkon zpěváka. Viz např. spolupráce A. Bergera s Karlem Kovařovicem (Hašiš, Lesní panna, Noc Šimona a Judy, Dáblovy pilulky, Psohlavci; tamtéž, s. 125, 158, 183, 171, 191), Mořicem Angerem (Štedrovecerní sen; tamtéž, s. 153), J. B. Foersterem (Eva; tamtéž, s. 199), J. R. Rozkošným (Krakonoš; tamtéž, s. 165), K. Bendlem (Černohorci, Česká svatba; tamtéž, s. 150), A. Dvořákem (Čert a Káča; tamtéž, s. 212), Z. Fibich (Hedy; tamtéž, s. 198), K. Weissem (Pomsta květin; tamtéž, s. 258), O. Nedbalem (Andersen, Pohádka o Honzovi; tamtéž, s. 289, 212).

¹² Viz např. chování Emy Bovaryové v opeře: „Nevěděla, kam dřív s očima, aby postihla všechny ty kostýmy, dekorace, osoby, malované stromy, které se třásly, když se kolem nich šlo, sametové baret, pláště, meče, všechny ty preludy, které se harmonicky pohybovaly jako v ovzduší jiného světa.“ (Flaubert G.: Paní Bovaryová /Miloslav Jirda, překlad/, Levné knihy KMa, Praha 2002, s. 236–237).

¹³ Ionescova antihra působí jako absurdní drama, ale jako karikatura operního libreta je zcela smysluplná. Např. Normannovo vyprávění v 1. aktu Donizettiho Lucie z Lamermooru o náhodném seznámení Lucie s Edgarem (Lucie šla ke hrobu své matky, vyřítit se na ni rozzuřený býk, objevil se tam Edgar a býka zabil) odpovídá zmatení pana Bovaryho: „[...] Karel se domníval, vida falešný zásunbní prsten, který má oklamat Lucii, že je to milostná vzpomínka, poslaná Edgarem. Ostatně přiznával, že příběhu nerozumí – pro hudbu, která velmi zastírá slovo.“ (Flaubert /pozn. 12/, s. 238). S těmito situacemi korespondují i Ionescovy promluvy, např. Mary: „On chce věřit, že je Donald, ona chce věřit, že je Elisabeta. On chce věřit, že ona je Elisabeta. Ona chce věřit, že on je Donald. Oba se hořce mýlí. Ale kdo je Donald ve skutečnosti? Kdo je ve skutečnosti Elisabeta? Kdo má zájem na tom, aby trval tento zmatek? O tom nic nevím. Nepokoušejme se to vědět. Nechme vše tak, jak to je.“ nebo Hasiče: „Tak já se pokusím začít. Ale slibte mi, že mě nebudete poslouchat.“ (Ionesco, E.: Plešatá zpěvačka /Ivan Zmatlík, překlad/, Edice D sv. 25, Artur, Praha 2006, s. 22, 35).

¹⁴ Viz Benoni (pozn. 6), s. 310.

¹⁵ Viz Hájek (pozn. 10), s. 135.

„Ztělesněná“ zpěvačka působila nepatřičně a příliš evokovala prostředí operety, šantánu či cirku. Tančící role také byly spojeny buď s pomateností (viz např. Meyerbeerovu *Dinorah* a její stínový tanec) nebo s pověstí přelétavé ženy (viz např. taneční árie Bizetovy *Carmen*, kankán Smetanovy *Esmeraldy*). Svět divadla pochopitelně znal případy, kdy se tanečnice vypracovala na schopnou zpěvačku,¹⁶ ale „vznešená“ opera se propojení zpěvu a tance bránila, přestože ctila kukátkové kvality scény. Proto první Straussova *Salome* souhlasila se záměnou s baletkou Sidonií Korbovou, „která byla paní Wittichové velmi podobna jak postavou, tak i zjevem.“ a zároveň žádala, aby taneční mistr A. Berger „nearanžoval tanec *Salome* s příliš lascivními pohyby.“¹⁷ Proto bojovala nejlepší *Salome* Ema Destinnová za kostým s odhalenými rameny proti rozhodnutí císaře a přitom na otázku korunního prince, proč nevystoupila v tanci sedmi závojů, odsekla: „Jsem pěvkyně, a nikoli tanečnice.“¹⁸ Jestliže opera nesměla odhalit tolik, aby urážela, a ke krásným pěvcům se hodily spíše postoj a gesto než herecky náročnější akce,¹⁹ na zjevný erotický náboj nezakrytě reagovaly parodie jako v případě zábavné vložky při plesu penzijního spolku členů drážďanských dvorních divadel: „„*Salome*, musikaisches Perversdrama in einem Akt nach einem Strauss von Wilden Ideen.“ (Překlad nevystihl by vtipu tohoto názvu, proto ho ponecháváme ve znění původním). Parodie odehrává se v restaurační zahradě, odkud vede vchod do podzemní místnosti. U otevřených dveří stojí pikolo a srdcervoucím hlasem zpívá ‚Jak krásná jest dnes‘ (volně dle Strausse). Z důli ozývá se hlas kuchařův: ‚Ve sklepě sedím hlubokém‘. Tu vystoupí *Salome*. Nelíbí se jí již ve víru tanečním a stereotypní otázka všech její tanečníků. ‚Tančila jste, slečno, již mnoho?‘ působí jí již hrůzu i děs. Zpěv kuchařův ji upoutá a dále odehrává se parodie jako v opeře. Kuchař se objeví. *Salome* lichoť se k němu slovy: ‚Tvoje rty jsou jako dvě naběhlé jitrnice.‘ ‚Tvá pleš jest kulatá a hladká jako koule na kulečnicku. Do-vo!l, abych si na tvé lysině zatančila.‘ Kuchař odsekne ji ‚Hloupá huso!‘ a zmizí opět v kuchyni, atd.“²⁰

Tělo v zákulisí

Nehledě na praktické důvody, omezující motorický projev pěvců (závislost na dirigentovi, korpulentnější postava jako znak zdraví),²¹ musel každý zpěvák

¹⁶ Viz Hájek (pozn. 10), s. 276.

¹⁷ Viz Hájek (pozn. 10), s. 257.

¹⁸ Pospíšil, M.: *Veliké srdce*. Ema Destinnová, Editio Supraphon, Praha 1980, s. 64, 66.

¹⁹ Kvůli bezradnosti prvního představitele Verdiho *Otella* ve scéně, kdy *Othello* pohaní *Desdemonu* a omdlí, byla např. ustanovena „zkouška na padání“ (Benoni /pozn. 6/, s. 261).

²⁰ Dalibor, 16. 3. 1906, r. 28, č. 14, s. 112. Striptýz spojený s hudebním uměním nebyl Straussovou novotou (viz symfonickou skladbu *Istar* Vincenta d'Indyho, kde se postupuje od nejsložitější variace k „nahému“ tématu), R. Strauss však tento prvek převedl na jeviště.

²¹ Ema Destinnová např. při studování úlohy *Salome* přiměla svou hospodyni k pláči: „[...]

oslovit publikum svým tělem, resp. působit nejen svou rolí (reprezentace), ale i vzezřením (prezentační efekt). Navíc je samotný hlas schopen spustit tělesné změny („husí kůže“, tepová frekvence atd.) – milovníci opery dokonce do hlasu vkládají sílu herecké sugesce²² – a s o to větší prudkostí operu dostihla propukající emoční labilita diváků. Odtělesnění vyvolávalo v život svůj extrémní protipól – strženost.

Operní hlediště i jeviště žilo podle vlastních zvláštních pravidel. Zpěvák se nemohl zcela oddat své roli, pokud byl rušen vedlejšími okolnostmi nebo mu hrozilo zesměšnění.²³ Zároveň však prožíval svůj talent a byl vydán v nebezpečí, že sám sebe ohromí a zničí: Růžena Koldovská si „[...] nepřinesla [...] pro své poslání zásadu opatrného zacházení se zpěvními orgány a dala se svěsti krásou svého hlasu, hlavně nádherou svých vysokých tonů k znásilňování zpěvu. Její osobnost byla celá vášeň a erotika.“²⁴ Také hlediště proměňovalo návštěvníky opery a získáním abonómá se pocit mimořádnosti rozlil do trvalé perspektivy. Přejít od povznesené nálady po exaltaci pronikavě vystihl Gustav Flaubert: „Měla [Ema Bovaryová] radost jako dítě, když tlakem prstu otvírala široké čalouněné dveře; vdechovala celou hrudí prašný pach chodeb, a když seděla ve své lóži, prohnula se v pase s nenuceností vévodkyně [...], abonenti se na dálku vzájemně zdravili. [...] Tu vstoupil na scénu Edgar – Lagardy. Měl ve tváři onu skvoucí bledost, jaká propůjčuje ohnivým jižním rasám něco z majestátu mramorových soch. [...] Tento lišácký herec věnoval dokonce péči tomu, aby se do reklam vždycky dostala nějaká ta poetická věta o jeho okouzlujícím zjevu a o jeho cituplné duši. Krásný hlas, neotřesitelné sebevědomí, více temperamentu než inteligence a více patosu než lyrismu dovršovaly tuto podivuhodnou povahu šarlatána, v němž se holič snoubil s toreadorem. [...] z nahého hrdla se mu draly tóny plné vzlyků a polibků. Ema se nahýbala, aby ho viděla, zatínala nehty do sametu lóže. Plnila si

vypadám prý tak bídně a hubeně, že je to až hrozné.“ (Pospíšil, /pozn. 18/, s. 66). Herecký výkon stál u kritiků až ve druhém plánu a ke spokojenosti stačil „ušlechtilý pohyb“ (viz Benoni /pozn. 7/ 1919, s. 78). Podráždění zapříčinila zejména neschopnost začátečníka: „Ale chtít nám ukázat hlas v úloze Arnolda [debut p. Dunovského v Rossiniho Vilému Tellovi] a k tomu dáti předavkem, abychom po několik hodin byli svědky toho, jak někdo neví, proč má ruce, nohy, tvář – to jest přece trochu přehnané.“ (Ze světa divadelního a hudebního, Květy, 14. 4. 1870, r. 4, č. 15, s. 119). K jakým situacím může při operním představení dojít, přibližuje vzpomínka na premiéru Čajkovského Evžena Oněgina v Národním divadle, kdy zpěváky řídili dva dirigenti, P. I. Čajkovskij od pultu a A. Čech z nápočední budky, oba v jiném tempu! (viz Benoni /pozn. 6/, s. 275).

- 22 Viz posudek O. Bie o E. Destiniové v roli Madame Butterfly: „Takový všeobjímající, vše-vystihující a umělecky vždy vysoce umocňující hlas měla právě jen Destiniová“ (citováno podle Pospíšil /pozn. 18/, s. 87).
- 23 Donizettiho opera Maria Stuarda propadla mimo jiné proto, že zpěvačka v úloze Elisabethy (Anna del Sere) nesnesla Mariino (Giuseppina Ronzi De Begnis) nařčení, že je děvka. K úspěchu Fibichovy dvojopery Pád Arkuna také nepřispěl smích publika při vystoupení tenoristy B. Ptáka po replice: „Slyš! Drozda zpěv se nese tišinou, [...]“ ([Borecký, J.] /šifra –q/; [Pád Arkuna], in: Národní listy, 16. 10. 1902, r. 42, č. 286, s. 3–4).
- 24 Benoni, B.: Nová kniha vzpomínek a dojmů (Moje vzpomínky a dojmy) II., B. Kočí, Praha 1919, s. 124. Viz také Benoni (pozn. 6), s. 117, s. 135.

srdce těmito zpěvními nářky, [...] Hlas pěvkyně se jí zdál jen ohlasem vlastního vědomí [...] jsouc strhována k tomuto muži iluzí osobnosti, kterou hrál, snažila se představit si jeho život, život oslnivý, výjimečný, skvělý, jaký sama mohla vést, kdyby tomu chtěla náhoda. [...] Tu ji však zachvátilo šilenství: dívá se na ni, zcela jistě se na ni dívá! [...] Lidé, kteří se vraceli z divadla, chodili po chodníku, pobrukujíce si nebo zplna hrdla řvouce *Ó anděle krásný, Lucie má!*²⁵ K přivlastňování pěvecké hvězdy docházelo napříč ženským i mužským publikem,²⁶ skrze potlesk, věnce, stuhy a spony, od veršované ódy a nadšené kritiky přes sledování k domu (neprovdané umělkyně zpravidla doprovázely jejich matky či tety) po likvidaci konkurenta.²⁷ Publikum sice mohl uchvátit „dámský baryton“ Leopold

²⁵ Flaubert (pozn. 12), s. 235–242.

²⁶ „Rozkošný tenor“ Karla Veselého přes hereckou neschopnost prosadili „dřívější místopředseda Kraus“ a „velitel pražské posádky, polní maršálek Filipovič“ u správy Národního divadla do titulní úlohy Verdiho Otella: „Stařečkové tito bývali vůbec nejpilnějšími návštěvníky operních představení v Národním divadle [...] Bohumil Benoni po zážitku s Mariannem Padillou, přiznal: „[...] když vstoupil na scenu jako Don Juan, v nádherných úborech španělského granda, byl bych se býval do něho – kdybych býval ovšem dívkou – ihned zamiloval.“ Desirée Artot zase byla miláčkem německé císařovny, choti Viléma I. (Benoni /pozn. 6/, s. 224, s. 253, 254).

²⁷ Hynek Palla např. zachytil hostování mezzosopranistky Emmy Turolly: „[...] nepřehledný dav nadšenců pro umění, Čechů i Němců v nejkrásnější harmonii, valil se k novému českému divadlu [...] jen Turrolu a jen Turolle viděti a slyšeti, obdivovati se jí a žasnouti, jen Turolle nadšeně vyvolávati, o Turrole mluvit, o Turolle snít. [...] zvedá se zvolna s pohledem, jejíž znenáhle v prázdnu dálku upírá, až člověku je nevolno. [...] Ani nevíme, máme-li při hlase spíše obdivovati vítěznou sílu vyšší polohy nebo raději oddati se dojmům jímavé unylosti hlubších rejstříků, projevujících vroucí, tak vřele vytryskující city těch nejušlechtilejších rozruchů duševních.“ (Dalibor, 1883, r. 5, č. 27, s. 271–271, č. 28, s. 290–291 srovnaj Benoni /pozn. 6/, s. 190). Zdeněk Nejedlý zase v roce 1911 počítal s „pádem virtuosství“ ve jménu úcty k výkonnému umění a k tvůrčímu umělci, ale Tannhäuser Karla Buriana ho zjevně fascinoval: „[...] přichází k zápasu pěvců. Odtud až do konce 2. aktu ovládá Burian scénu tak dokonale, že nám nedovoluje ani vydechnouti. [...] Zuřivost rytířů jest mu ničím, ale při slovech Alžbětiných se hroutí v prach. Herecký výkon Burianův na tomto místě byl tak přesvědčivý, že jsme trnuli hrůzou nad utrpením tohoto Tannhäusera. Zoufalé volání [...] musilo u každého pozornějšího posluchače způsobiti přímo mrazení. [...] Vypravování o cestě do Říma jest samo o sobě výkonem mistrovským. [...] Burian, jako pravý mistr svého hlasu, zpívá vše tak prostě, bez námahy, jako by šlo skutečně o pouhé vypravování a ne o zpěvní výkon, jenž vyžaduje maximálního vypětí. [...] Bědnost tohoto Tannhäusera otrásá námi a budí nejhlubší soucit [...]“ (Nejedlý, Z.: Smetana, 7. 4. 1911, r. 1, č. 12–13, s. 197–200). Když už přestalo stačit „jenom krásně zpívat“ a bylo „třeba také volit program“, neubráníl E. Destiniovou fakt, že se učinila fetišem a že „má z minula gloriolu české průbojnice.“ „Bývalé primadoně Metropolitam-Opera-House“ byly předhazovány „pathologické zjevy dnešního našeho stavu“ a kritika ji neodpustila, že vystupovala „[...] jakoby u vědomí, že obecenstvo chodí na koncert jen a jen k vůli ní, ne kvůli českému hudebnímu umění.“ (srovnaj Nejedlý, Z.: Případ Emmy Destiniové, Smetana, 18. 10. 1912, r. 3, č. 2–3, s. 21–22; Zítek, O.: O fetišismu v reprodukčním umění, Hudební revue, prosince 1918, r. 12, sešit 3, s. 112–114; Nebuška, O.: Večer písní Emy Destiniové, Hudební revue, únor 1919, r. 13, sešit 5, s. 207–208). Z naprosto jiných pohnutek ostře haněl výkony V. Florjanského J. B. Foerster. Protože první tenor Národního divadla často zpíval s budoucí Foersterovou manželkou, pomohly

Stropnický a kouzlo „exteriéru jeho osoby“,²⁸ primát si přesto udrželi tenoristé a sopránistky, přičemž divácká oblíba dokázala u krásné zpěvačky nebo u hloupeho tenoristy zakrýt jakýkoliv nedostatek.²⁹ Statistika i psychologové nejednou potvrdili, „že vysoký lidský hlas posluchače mimořádně okouzluje. Především pak tenoři dokáží vždy oslnit ženskou část publika.“³⁰ České Národní divadlo bylo poměrně dlouho odkázáno na hostování výborných i pochybných umělců nebo na angažmá nespolehlivých pěvců, než se dočkalo stabilního a kvalitního souboru. Jeho součástí byl i Vladislav Florjanský, který nezmizel příliš rychle, jak tomu u tenoristů bylo zvykem, dal jak svým obdivovatelům, jejichž jádro tradičně tvořily ženy, studenti a poloblázni, „pamlsky“ v podobě meyerbeeriad a italských oper, vysokých c, pštrosích per a přiléhavých trikotů, tak také naplňoval ideální představy o slovanském bratrství a pěstoval český, polský i ruský repertoár.³¹ V neposlední řadě patřil k bohémské čtyřce, jež ve své době hýbala Prahou – A. Berger, B. Benoni, V. Heš, V. Florjanský.³² Ačkoliv právě Florjanský nerozvinul své nadání do srovnatelné šíře jako jeho přátelé – Bergra angažovalo drážďanské divadlo a posléze MET, Heš se pod Mahlerovým vedením vypracoval na předního basistu vídeňské opery,³³ Benoni sebevědomě odmítal zahraniční nabídky a detailně studoval své role, Florjanský po odchodu z Prahy zapadl³⁴ – objevil se v pravý čas na pravém místě a Praha z něho při české premiéře Verdiho Otella (1888) vytvořila zářivý idol, k čemuž vydatně přispěly jeho tělesné kvality. V posudcích na V. Florjanského obvykle nenajdeme líčení tohoto typu: „Známo, že partie Troubadoura poskytuje pěvci mohutným vysokým tenorem obdařenému hojnost čísel nad míru efektních; zde možno vyniknouti i rozumnou vkusnou přednáškou kantileny, jak dokázal v třetí své pohostinské

proti zaujatému recenzentovi až výpovědi jeho přátel B. Benoniho a V. Heše (Benoni /pozn. 23/, s. 154–156).

28 Benoni (pozn. 6), s. 146.

29 Viz Benoniho poznámku: „jen v tenoristech nutno zřítí jelimánky“ (Benoni /pozn. 6/, s. 322). Srovnej se sebekritickým komentářem K. Buriana ke zdolávání německého jazyka v počátcích kariéry: „Ať mě oslovil kdokoli, víc než ‘ja ja’, ‘nein, nein’ ze mne nedostal, dělal jsem zkrátka dojem idiota, což při mém tenorském povolání nemohlo být direktně nápadné, [...]“ (Burian, K.: Z mých pamětí. II., Smetana, 7. 4. 1911, r. 1, č. 12–13, s. 185–187; zde s. 186.)

30 Heřman, Z.: Malé divadlo hudby, Mladá fronta, Praha 1964, s. 88.

31 Benoni (pozn. 6), s. 138, 302.

32 Hájek (pozn. 10), s. 157.

33 V. Heš se „výhodně“ oženil, svůj malý vzrůst a nedobrý zdravotní stav kompenzoval pěveckým uměním: „Sarasro p. H e š ů v byl důstojný zjevem i hrou, naskrze korektní prósou, ale zpěvem přímo nevyrovnatelný. Byl to pravý ‘b e l c a n t o.’ Každá linie melodická uhlazená, tón ve všech polohách od velkého E až do nejvyšších výšek stejný, vyrovnaný, mohutný a přece jak bylo patrné zcela lehce beze vší námahy vytvořený.“ (F. P.: O dvorní opeře vídeňské, in: Dalibor, 11. 12. 1897, r. 20, č. 6–7, s. 42–43). Viz Benoni (pozn. 6), s. 211.

34 K tomu viz např.: „Ve Warschau se divili úspěchům, které měl Florjanský za svého působení v Praze. Ve Warschau se prý nelíbil.“ (Hájek /pozn. 10/, s. 277). Srovnej Ludvová, J., ed.: Hudební divadlo v českých zemích. Osobnosti 19. století, Divadelní ústav, Academia, Praha 2006.

hře p. Broulík v kavatině před stretou, energickým rozprouděním hlasu až k vysokému C ve stretě samé, v níž mimo obvyklejší, myslím že Carrionem poprvé zavedené C, přinesl náš host ještě jedno a sice v tónu závěrečným – trumf za trumfem, a triumf byl úplný. Nedá se zapřít, že takový vysoký tón působí na bytost lidskou prazvláštním způsobem, uváděje ji v rozčilení k nepopsání příjemné, [...]³⁵ Karel Burian věnoval ve svých veršovaných dopisech svému staršímu kolegovi tuto pasáž:

„Polák sličný jako Flóra,
uvnitř velká však potvora,
půl ho žežrav jsem se trápil,
budějickým jsem ho zapil, [...]³⁶

Není divu, když Burian po představení Dalibora dostal od jedné zanícené obdivovatelky V. Florjanského místo očekávaného věnce staré koště.³⁷ Burianova nálada koresponduje s kritikou Emila Hoffera na představení Smetanova Dalibora v Národním divadle rok po ukončení stálého angažmá V. Florjanského, kdy se ekonomické zájmy dostaly do příkrého rozporu s uměleckou úrovní: „Atrakci pro vyprodaný dům ve středu 3. července byl pan VI. Florjanský, který zpíval titulní úlohu ‚Dalibora‘. Poněvadž není úkolem hudebního zpravodaje podávat zprávu o zuřivém potlesku, o květinových darech a vrzích, o nápisech na stuhách, o tam jak pan Florjanský růže po jevišti sbíral – zkrátka o demonstracích obecenstva a zejména dam vůči němu, mohu jen konstatovati, že vrátil se pan Florjanský s některou změnou poněkud lepší české výslovnosti, s moudřejší dynamikou, ale stále touž nehudebností a neplastičností frase zpívané, bez vyvrcholujících point, v čemž byl pan Burian nesporným mistrem, s nedostatky případného hereckého výrazu, který je nezbytnou podmínkou zcelenosti výkonu pěvcova na scéně. Jeho Dalibor měl vždycky tolik teatrálního nátěru a tolik zdánlivě elegantních, ale nepřirozených pos, že nebylo možno čekati, aby se jich byl rázem zhostil. Umění české nemělo nikdy v panu Florjanském svého představitele, neboť k tomu scházelo mnoho předpokladů. Dnes nejsou možni v opeře zpěváci, byt' měli sebe více kovu v hrdle, dnes jsou tam možni jen umělci, kteří podají výkon prohrátý a produševnělý vlastní tvořivostí.“³⁸

Ani v nekrologu od B. Benoniho nechybí nespočet narážek na Florjanského vzhled: „Štíhlá postava, urostlá jak jedle, zdravý a milý tenor [...] V umění jeho nebylo sice nic původního, nic tajemného, složitého, strhujícího neb překvapu-

³⁵ Dalibor, 20. 7. 1882, r. 4, č. 21, s. 164–165. Broulíkovo krátkodobé působení zanechalo poměrně trvalou stopu v českém interpretačním umění. Mladému K. Burianovi např. „divadelní entusiast“ František Wiesner prorokoval: „Kadlíku, z tebe bude Broulík, když se budeš držet, ale Broulík měl stříbrný a ty máš zlatý hlas...“ (Burian, K.: Z mých pamětí, Smetana, 3. 3. 1911, r. 1, č. 10, s. 152).

³⁶ Hradčanský, J. V., ed.: Karel Burian ve svých veršovaných dopisech, F. A. Urbánek, Praha 1933, s. 32.

³⁷ Viz Nejedlý, Z.: Opera Národního divadla od roku 1900 do převratu, Dějiny Národního divadla díl VI., Sbor pro zřízení druhého Národního divadla, Praha 1936, s. 22.

³⁸ Hoffer, E.: Národní divadlo v Praze. Dalibor, in: Dalibor, 6. 7. 1901, r. 23, č. 28, s. 223.

jícího, ale za to imponantní zjev, osobnost na scéně vždy milá, sladká, líbivá, s krásným, lahodným tenorem, zpívající jakousi smíšeninou z češtiny a polštiny s nápadným nedostatkem vokálů a s ohromným porozuměním zalíbí se. Florjanský ke svému velikému štěstí byl a zůstal vždy pravým – jak správně Nemci říkají – ‚damentenorem‘, na scéně vždy líbezný chlapík jako z marcipánu, který dovedl vzbuditi dokonce i vypuknutí jakéhosi druhu theatromanie, lomcující valnou částí spanilých návštěvnic Národního divadla; a tím byla také podepřena jeho divadelní sláva...“³⁹ Florjanského „mazlivá čeština“⁴⁰ spolehlivě plnila kasu zlatého domu a také ulice pronásledovala „sladkého, milého, ubohého Wladislava, z jehož psa druhdy pražské dívenky srst škubaly a na řadra do medaillonků vedle Madonny skrývaly. Pes ostal pak v Praze upuštěn pánem svým; pán sešel s očí, sešel s myslí a srdcí spanilých blázinků.“⁴¹ Neobletovaný a nepřitažlivý tenorista jakoby neprožíval té pravé divadelní kariéry, v mezinárodním měřítku něčeho podobného dosáhl v Drážďanech Karel Burian, „die schönste Stimme der deutschen Oper“: „Täglich kommen deutsche, russische, amerikanische, englische und französische Frauen und Mädchen in’s ‚Café Central‘, um den berühmten Mann aus der Nähe zu bewundern.“⁴²

Zbožnělý jevištní „asexuální idol“, vyhovující dekadentnímu konceptu antifysis,⁴³ prožíval svou ryze tělesnou uměleckou dráhu na hranici mezi přísně střeženou morálkou a rozmáhající se prostitucí: „Dříve tabuizované oblasti a životní postoje, které byly dovoleny jen u lidí za bariérou společenské přijatelnosti, se stávaly součástí života všech.“⁴⁴ Exponovaní divadelníci dostávali pozvánky do uzavřených spolků (viz členství A. Bergra v Baťulaci a Krambambuli),⁴⁵ účastnili se šlechtických oslav, nechyběli ve vyhlášených restauracích: „Zde bývalo všechno: doktoři, advokáti, umělci, mlukkové, tlučhubové, křiklouni.“, dostávali se do blízkosti módních sportovních odvětví.⁴⁶ Právě centrum tohoto života však vykvetlo v zákulisí. Podle operních sociologů institucionalizoval tento prostor

39 Benoni, B.: Za Wladyslavem Florjanskim, in: Smetana, 21. 4. 1911, r. 1, č. 14, s. 218–220. Srovnej s Benoni (pozn. 6), s. 207–210. Na jiném místě Benoni zevrubněji vyjmenoval ne-umělecké důvody „theatromanie“: „zpátečnické stranictví části obecnstva, nebo krása zpěvačky, národnostní neb politické smýšlení“ (Benoni, B.: Pěvecký brevíř, F. A. Urbánek a synové, Praha 1919, s. 83).

40 Benoni (pozn. 6), s. 241.

41 Benoni (pozn. 6), s. 210.

42 Hradčanský, ed. (pozn. 35), s. 51, 62, srovnej s. 60.

43 Bednaříková, H.: O několika souvislostech mezi dekadentní estetikou a erotikou, in: Sex a tabu v české kultuře 19. století (Václav Petrbok, editor), Academia, Praha 1999, s. 213–216; zde s. 214–215.

44 Vlček, T.: Praha 1900. Studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914, Panorama, Praha 1986, s. 76.

45 Hájek (pozn. 10), s. 207, 329.

46 Citováno podle Vlček (pozn. 41), s. 78, viz s. 79–80, např. provokativní demimondéna Ema Destinová (Kittlová) si našla přítele mezi cyklisty.

někdejší ředitel pařížské opery Louis Veron: „[...] dovolil tam vstup všem, kdo si opatřili stálé předplatné, pořádal bály, na nichž se buržoazie mohla marnivě těšit z toho, že se setkávala s umělci i s velkými pěvkyněmi a tanečnicemi.“⁴⁷ Když už se angažovaný člen souboru stal dostupný pro každého příslušníka vyšší společnosti, divadelní zákulisí začalo fungovat jako zásobárna milenců a milenek, resp. jako veřejný dům zámožných vrstev.⁴⁸ Così lákavého, nekoupitelného – talent – si návštěvníci odváděli domů (viz úsměvný povzdech Marie Podvalové, když v televizním interview nedokázala přesně rozhodnout, jestli si ji její muž vzal pro její osobnost nebo pro její hlas). Nejsnazší „kořistí“ byly baletky; i ve Straussově operetě *Netopýr* se jim familierně říká myšky, B. Benoni psal o divadelních vilách,⁴⁹ A. Berger vyrazil divadelní začátky později proslulého tenoristy Karla Veselého: „Dělával roztouženým pánům z lóží i parteru za malý bakšiš poslíčka lásky a donášel od nich baletkám za scénu pozvánky k večeři.“ Berger se zmínil o „polosvětě“, o žačkách, které „[...] odtančily navždy do lepšího světa, z něhož není návratu...“⁵⁰ o opilých baletkách v bytě diplomata.⁵⁰ Obdobný osud čekal i na jiné umělkyně: „[...] znamenitá zpěvačka překrásná Marie Renardová [...] zůstala v angažmá u nás v Praze, kde však nesetřvala dlouho. Asi po dvou letech se stala členem Dvorní opery ve Wien, kde se provdala za hraběte Kinského.“⁵¹ O tom jak mohl vypadat banket s divadelními hvězdami, podává zprávu Bergrův zážitek z New Yorku: „[...] stačí uvést, že na př. slavný tenorista Gigli byl v druhé veselé části programu převlečen za Carmen a zapěl její arii, že vystoupil i ředitel opery Gatti-Gasazza s šéfmanagerem Ed. Zieglerem, že druhá část programu se skládala ze scén, jako: ‚ruský kaviár a samovar‘, ‚wienský řízek‘ atd. První část programu byla vážná, byly hrány scény z ‚Iris‘, ‚Mignon‘, ‚Aidy‘, ‚Mistrů pěvců‘, nejpřednější umělci opery zpívali však nejen v těchto scénách, nýbrž vystupovali i ve druhé části programu – v parodiích a různém převlečení. Velkou část programu jsem aranžoval s baletem, sólovými tanečnicemi a tanečnický opery. Sám jsem vystupoval jako Mefisto mezi anděly, které hrál baletní sbor; chránili jsme vstup do Metropolitan opery, do jejíchž bran mohli vejít jen božským uměním posvěcení světoví umělci.“⁵²

Společenský styk za jevištěm samozřejmě řídilo několik nepřekročitelných omezení. 1/Bylo vyžadováno zachování nevšedního „kostýmu“ i v reálném životě. Muži od divadla si černili vlasy, ženy zachovávaly výrazné líčení. Pokud někdo nevypadal jako na scéně a nehýřil svěžestí, zklamával své okolí. Karel

47 Wangermée, R.: Úvod do sociologie opery, in: Hudební rozhledy, 1971, r. 24, s.83–89; zde s. 85.

48 Podrobněji viz Reynolds, M.: Ruggierovo mámení, Cherubínovo bláznění, in: Hudební divadlo jako výzva (Helena Spurná, ed.), Národní divadlo, Praha 2004, s. 438–462.

49 Viz Benoni (pozn. 6), s. 252.

50 Hájek (pozn. 10), s. 36, 91, 216, 236–237. Viz Benoni (pozn. 6), s. 133.

51 Hájek (pozn. 10), s. 65.

52 Hájek (pozn. 10), s. 328.

Burian, když už nechtěl působit jako elixír mládí pro nejvytrvalejší část publika, si v jedné své veršovance vzdorovitě ulevil:

„[...] házet perly mezi svině,
zpívat staré p l e š i v i n ě , [...]

Račte vzítí k vědomí

Starcové vy pitomí,

Pro takové bídné skety

Nejsou k mání frajbiletý!“⁵³

Eduard Hanslick si vůči Rossiniho manželce neodpustil zlomyslný výpad: „Když jsem se s ní seznámil, čněl ještě ze sutin její bývalé krásy ostře tesaný orlí nos. Zbytek pokrývaly brilianty.“⁵⁴ Unikátní proměnu zachytil B. Benoni, když se setkal s polským kolegou před plovárnou: „Leszczyňský, černý jako havran, měl té chvíle úplně bílé vlasy a bílé vousisko; za plaveckých jeho evolucí mu voda Berounky dokonale vyplavila veškerou černou pomádu, již sobě tak pečlivě své vlasy a vousy denně mazal – a jak mi tu v Berouně chudák tak najednou v několika minutách sestaral, ani poznati jsem jej nemohl. [...] Zpozoroval však brzy švandu, kterou mám z jeho metamorfózy a proto zmizel, sotva pozřel kávu. A dlouho se nějak nevracel. [...] V tom vidím jej konečně přicházeti: s vlasem černým opět jako havran, knířečkem jako italský tenorista, oči lehce podmalovány a líce dokonale potřeny růžovým práškem. Starý dobyvatel srdcí opět omládl.“⁵⁵

2/ Milostné aféry nesměly přerůst ve veřejný skandál. Thomas Loewe varoval svou žačku E. Destinnovou: „Volám ve Vás umělkyni, mluvím k Vám ve jménu umění, o které Vám jde nadevše, které Vaším životem nemáte znesvětit – nezruinujte Vaším privátním životem umělkyni!“⁵⁶ Karel Burian si sice bezstarostně rýmoval:

„[...] teď jen řvu jak divá fena,

neb je v srdci čupr žena,

nikolivěk manželka,

nýbrž jiná ..delka.“⁵⁷

Soudní proces, který vyvolal podrážděný manžel, však znemožnil Burianovi vystupování na německých scénách po návratu z MET.⁵⁸ O konec slibné kariéry

⁵³ Hradčanský, ed. (pozn. 35), s. 42.

⁵⁴ Ludvová, J., ed.: Eduard Hanslick. Dokonalý antiwagnerián. Paměti, fejetony, kritiky (výbor z díla), Editio Supraphon, Praha 1992, s. 179.

⁵⁵ Benoni (pozn. 6), s. 295–296.

⁵⁶ Citováno podle Slabáková, N.: Čímž považuji pěveckou dráhu této dámy za skončenou..., Poznámky k pedagogickému působení Emy Destinnové, in: Opus musicum, 2008, r. 40, č. 6, s. 21–23; zde s. 22.

⁵⁷ Drážďany, 3. 2. 1906 (Hradčanský, ed. /pozn. 35/, s. 58).

⁵⁸ Viz Bartoš, J. (pozn. 5), s. 34–35. Také Burianův odchod z Drážďan provázely intriky a žaloba proti pomluvě (viz Hájek /pozn. 10/, s. 274–275). Poměr princezny Louisy s „hezkým výtečným barytonistou“ drážďanské opery Karlem Scheidemantlem vedl k rozvodu s princem Friedrichem Augustem a negativně např. ovlivnil osudy Dvořákovy Rusalky, neboť při

šlo i v případě těhotenství neprovdané primabaleriny Giulietty Paltrinieri. Než byly vyřízeny potřebné formality ke svatbě s A. Bergrem, v divadle téměř nikdo nic netušil a Paltrinieri vystupovala ještě měsíc před porodem.⁵⁹ Svádění za kulisami k divadelnímu životu neodmyslitelně patřilo, a když se po skočení lehce bezstarostného a lenivého života 19. století na scéně rozhostilo přísnější pracovní tempo a prezentace těla ztratila svou dřívější dráždivost, zbývaly pamětníkům jen nostalgické nářky nad vyhynulým a tolik ceněným druhem herečky se špatnou pověstí: „Veta jest po bývalé lehkomyšlnosti herců. Herečka se špatnou pověstí patří u nás do říše bájí. [...] Dnešní herec, zaměstnaný v repertoiru, mající velké cíle, velikou ctížádost, nemá skorem prázdné chvíle, v níž by se válel s prutem u řeky, nebo běhal po různých randes-vous. Nemá času ani příležitosti na podobné zaměstnání, které jest dnes doménou darmošlapů, neb prázdných hlav lvů salonů měšťáckých.“⁶⁰

DIE VERKÖRPERTE MUSIK UND DIE HINGERISSENHEIT DURCH DEN KÖRPER

Bei einer Opernvorstellung wird der Hauptwert immer auf die Stimme gelegt, die gehemmte Bewegung des Darstellers wird durch die vollkommen beherrschte Gesangstechnik aufgewogen. Diese Proportion hat der bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts aus mehreren Gründen vollkommen konveniert. Erstens ist dadurch das Problem der ungeeigneten Präsentierung des Körpers entfallen, und zweitens stand damit der Bewunderung für einen Sänger (eine Sängerin) nichts mehr im Wege. Die „Unkörperlichkeit“ in der Oper war ein häufiger Gegenstand der Parodie, sie wurde in der Privatkorrespondenz und in den Memoiren erwähnt, auch die Ballettcorps der Theaterensembles haben auf sie reagiert. Andererseits haben die physischen Kontakte der Theaterkünstler mit den höheren Gesellschaftsschichten (bzw. mit dem zahlenden Publikum) das Leben „hinter den Kulissen“ beeinflusst. Wie kompliziert es für die damaligen Opernstars war, ihre intimen Beziehungen in Grenzen zu halten, um ihre Karriere nicht zu gefährden und zugleich den Kontakt mit den begeisterten Zuschauern und Zuhörern nicht zu verlieren, wird an den Beispielen der Tenoristen Vladislav Florjanský und Karel Burian, des Ballettmeisters Augustin Berger und der Sopranistin Ema Destinová gezeigt. Eine typische Erscheinung des 19. Jahrhunderts – der Theaterkünstler von schlechtem Ruf – ist definitiv verschwunden und war nach dem Ersten Weltkrieg trotz verschiedener nostalgischer Reminiszenzen nicht mehr aktuell.

Übersetzt von Vlasta und Hubert Reitterer

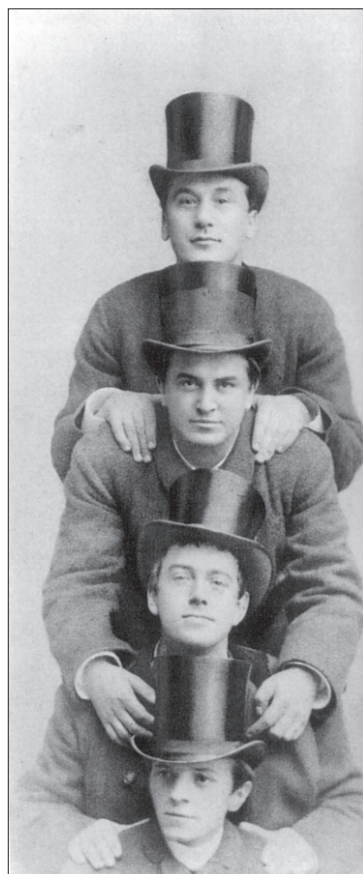
princově návštěvě Vídně byl hledán titul, který by nenarážel na téma nevěry (Hájek /pozn. 10/, s. 243–245, viz Kuna, M.: Proč se Rusalka nehrála ve Vídni, in: Hudební rozhledy, 1991, č. 44, s. 562–565).

⁵⁹ Hájek (pozn. 10), s. 150–151.

⁶⁰ Benoni (pozn. 6) s. 331.

Obrazové přílohy:

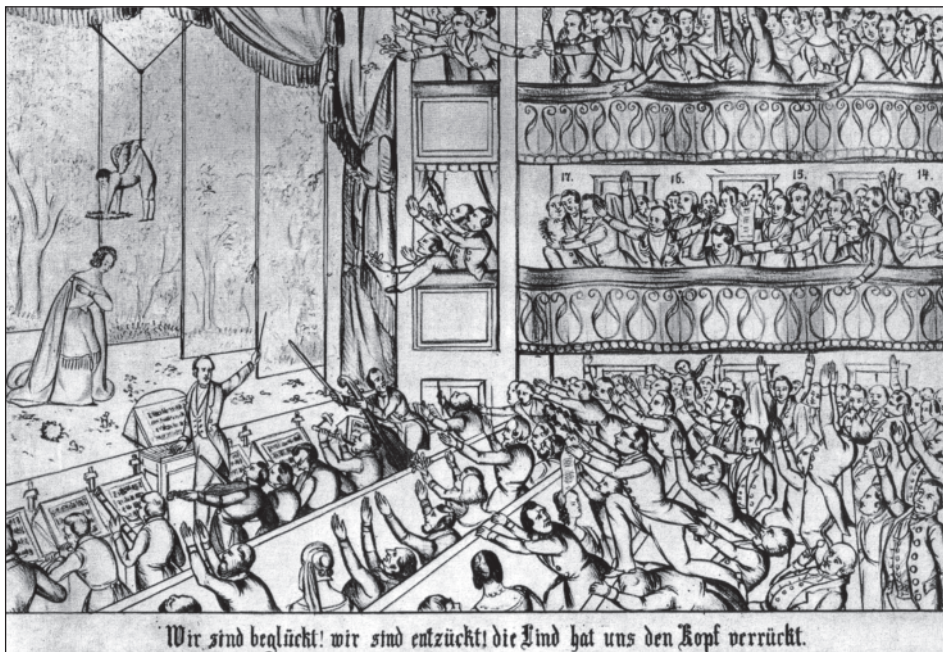
Ema Destinová – Salome roztoužená, obr. č. 62, in: Holzknacht, V., Trita, B.: Ema Destinová ve slovech i obrazech, Panton, Praha 1981.



Čtyřlístek známý po celé Praze: V. Florjanský, B. Benoni, V. Heš, A. Berger (1893–1895), in: Hájek, L.: Paměti Augustina Bergra, Orbis, Praha 1943, mezi s. 144–145.



Tannhäuser und Venus (Tannhäuser in Paris. Karikaturen von Charles Philippon, im Journal Amusant, April 1861), in: Bory, R.: Richard Wagner. Sein Leben und sein Werk in Bildern, Verlag Huber & Co A.-G., Frauenfeld und Leipzig, s. 131.



Jenny Lind, Abbildung 56, in: Heinrich W. Schwab: Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert. Musikgeschichte in Bildern, hrsg. von Heinrich Bessler und Werner Bachmann, Band IV: Musik der Neuzeit, Lieferung 2, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, Leipzig 1971.



Schwimmwagen für ‚Das Rheingold‘, Abbildungen 176, 178, Bayreuth 1876, in: Heinrich W. Schwab: Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert. Musikgeschichte in Bildern, hrsg. von Heinrich Bessler und Werner Bachmann, Band IV: Musik der Neuzeit, Lieferung 2, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, Leipzig 1971, s. 184, 185.

**K pohostinskému vystoupení Vladislava Florjanského na carské opeře
v Petrohradě.**



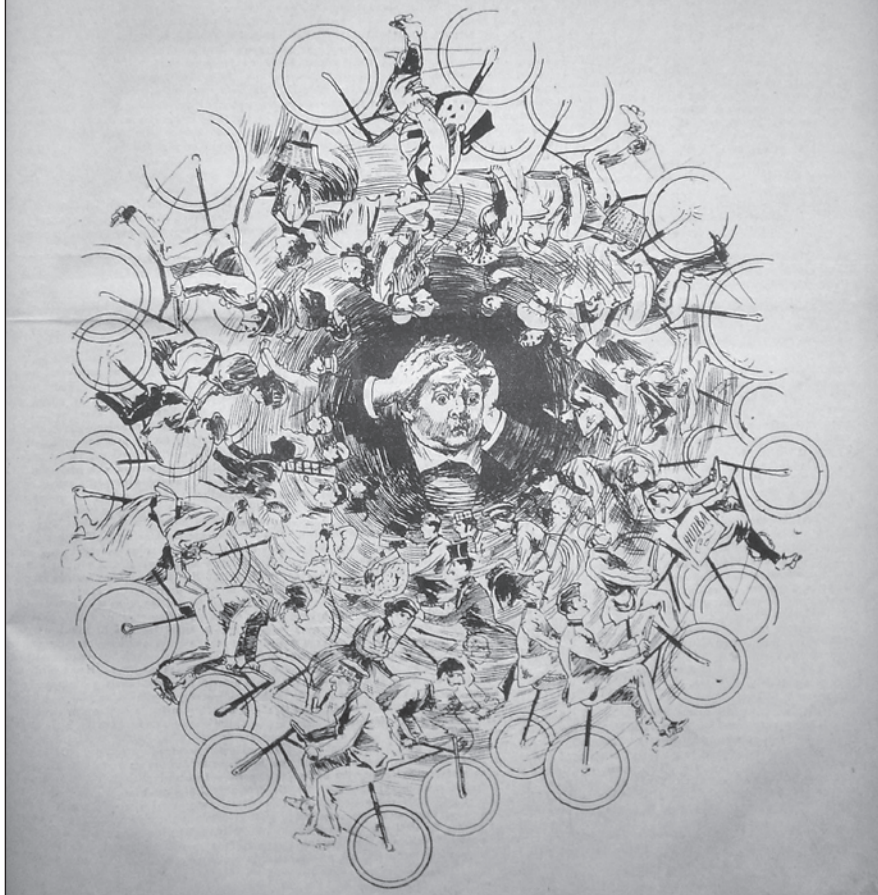
Vladislav Florjanský (hostování v Petrohradě – Komedianti, Lohengrin, Evžen Oněgin, Piková dáma), in: Illustrovaný Kurýr, Obrázková část Hlasu národa, nedat. [duben 1895].

příloha ku „Hlasu Národa“ č. 150. a 151. ze dne 1. a 2. června.

Otisky z obrázkové části „Pražského ilustr. Kurýra.“

Dopuštění Boží – s velocipedisty.

(Kresleno od zvláštního našeho ilustrátora.) – (Text viz na třetí straně)



Dopuštění boží s velocipedisty, in: Illustrovaný Kurýr, Obrázková část Hlasu národa, 1. 6. a 2. 6. 1896, č. 150 a 151.



Fotografie Rudolfa Brunnera-Dvořáka z baletu Národního divadla v Praze, in: Illustrovaný Kurýr, Obrazková část Hlasu národa, únor 1896.

Příloha k „Hlasu Národa“ č. 108. ze dne 19. dubna.

Otisky z obrázkové části „Pražského ilustr. Kurýra.“

Ples lidských kuriosit.

(Teď víz na druhé straně)



Ples lidských kuriosit, in: Illustrovaný Kurýr, Obrázková část Hlasu národa, 19. 4. 1896, č. 108: „Vzpomnělo si totiž několik patrně dlouhou chvílí se nudících panáčků, že uspořádají ‚švandu‘, jakou ještě svět neviděl a hned tak neuvidí. [...] Nikde snad na světě není pohromadě tolik lidí výstředního a zvláštního zevnějšku jako právě v Novém Yorku a právě to přivedlo aranžéry na ‚znamenitý nápad‘.“